

Фотохудожник как интерпретатор и репрезентатор реальности

Шилова И.С.

Любое искусство, любой творческий художественный процесс есть интерпретация. Реальность предстаёт перед художником как текст, который он «читает» и «переводит» на свой язык, а затем создаёт свой текст. Лексические словари предлагают нам значение слова «интерпретация» (лат. *interpretatio*) – истолкование, объяснение, разъяснение. Любое художественное творчество строится на истолковании. Но в различных видах искусства это истолкование происходит на разных уровнях, различны объекты интерпретации. Фотоискусство являет собой интересный и аутентичный пример творчества художника как интерпретатора. Репрезентация реальности художником происходит через постоянную борьбу технической скованности и свобододолюбивой фантазии.

В фотоискусстве интерпретация производится не только на уровне идейном, фантазийном, но и на технико-технологическом уровне. Художник фактически в прямом смысле слова сталкивается с реально существующими объектами и, только произведя художественную интерпретацию на этих двух уровнях, он сможет создать произведение искусства. Две главные составляющие интерпретации в фотоискусстве – документальность и художественность – сливаются, перекрывают друг друга. Точкой соприкосновения эти двух начал является, прежде всего, фотообраз. Как отметил З. Кракауэр: «Фотографическое изображение есть продукт взаимодействия физической реальности, оставляющей свой след в виде оптического образа на плёнке, и таланта создателя картины, его способности отобрать сырой материал, придать ему форму и умело организовать» [Кракауэр З. Природа фильма. М., 1974. С. 33]. Соответственно можно говорить о том, что интерпретация должна проводиться соответственно интерпретируемому объекту, ведь материя фотохудожника – сама реальность, которая уже сама по себе самоценна. Все предметы культурно осмысленны и оценены, представляют собой знаки, имеющие значение, несущие смысловую нагрузку. Фотохудожник должен не только творчески считывать эти знаки, но и считывать их адекватно для своего потенциального зрителя. В свою очередь зритель, – уже другой интерпретатор в цепочке художественного творчества, тоже должен адекватно и корректно интерпретировать произведение автора.

Интерпретация это всегда объект (текст) и субъект (интерпретатор). Что составляет объективную сторону фотоснимка? Что заставляет называть фотографию – копией реальной действительности? Что, в конце концов, должен интерпретировать фотохудожник? Очевидно, это действительность, с которой сталкивается автор, это предметы, изображённые на снимке. Это то конкретное, что показывает нам художник, что он оставляет на своей плёнке. Объектив фотоаппарата запечатлеывает события и объекты, которые «были на самом деле». Это и объясняет такое доверие людей к фотографии: зачастую, она является бесспорным свидетельством, гарантией того, что что-то когда-то

произошло или существовало. Протокольность фотографии обеспечивается оптическим автоматизмом. Он состоит в том, что лучи света, образующие изображение на светочувствительном материале, падают на его поверхность без вмешательств воли человека и его конструктивных замыслов. Фотоаппарат ничего не добавляет и ничего не отнимает от того, что попадает в поле зрения объектива. Эстетически значимыми свойствами оптического автоматизма оказываются — случайность, избыточность и целостность изображения. Такое отношение к реальности во многом диктуется техникой фотографии: художник не может сам непосредственно сотворить объект изображения, как это может, например, живописец или музыкант, а лишь запечатлевает то, что уже существует. А это, в свою очередь, обуславливало отношение к фотографии на первых этапах её существования: знание того, что изображённое на снимке не создано рукой художника, а запечатлено механически, долгое время препятствовало утверждению художественной ценности фотографии. Но документализм — качество, впервые проникшее в художественную культуру с появлением фотографии. Тенденция в искусстве, наметившаяся со времён Ренессанса, была обращена к желанию художника сделать объектом изображения весь мир, все его проявления. Фотографический процесс как нельзя лучше приспособлен для регистрации бесконечного разнообразия фактов человеческого бытия. Специфику фотографии как технического новшества подчеркнул фотокритик Джон Жарковский в своей статье «Фотография — новый вид искусства»: «Талантливые фотографы поняли, что фотография помогает нам увидеть, осознать и показать те аспекты жизни, которые до сих пор мы не могли ни лицезреть, ни отобразить» [Жарковский Дж. Фотография — новый вид искусства] // www.fotomir.de. Действительно, появление фотографии значительно расширило пределы человеческого восприятия реальности — прежде всего за счёт присущей, или кажущейся, всеядности фотографического объектива. Появился новый способ художественной интерпретации реальности, и расширились возможности оценить и репрезентировать эту реальность.

Оценивая такую интерпретацию и соотнося её с имеющимися технологиями, американский арт-критик Мариус Де Цайяс в начале XX века отстаивал позицию непризнания за фотографией статуса искусства, так как её способ репрезентации реальности в корне отличается от способов подлинного искусства, а значит и интерпретация происходит совсем по другим «правилам» и проходит другие этапы. Своё мнение об этом он выразил таким образом: «Фотография — не вид искусства. Она не вид искусства. Искусство выражает прочувствованную и понятую идею. Фотография же есть верификация предмета художественным методом. Различие между искусством и фотографией такое же, как между идеей и натурой... Фотограф, настоящий фотограф, — это тот, кто способен в состоянии полного самоотчёта добиться такого ясного видения вещей, что может понять и почувствовать красоту и реальность форм... Фотография, чистая фотография, — не новая система представления. Но скорее негация любых систем представления, средство

сохранить очевидность реальности» [Цит. по: *Савчук В.* Философия фотографии. СПб., 2005. С. 23].

Как свершается интерпретация в фотоискусстве? Как взаимодействует фотограф со своим «материалом»? Да, процесс фотографирования фактически исключает возможность для фотографа принять участие в том или ином событии в своём первичном человеческом качестве. Рудольф Арнхейм акцентирует внимание на этом важном элементе фотопроцесса: «Отстранение художника от объекта становится гораздо большей проблемой для фотографии, чем для других искусств, именно по той причине, что фотограф вынужден занимать отстранённую позицию в ситуациях, где необходимо проявить человеческую солидарность» [*Арнхейм Р.* О природе фотографии // www.photoscope.by]. Истории известны не однократные случаи, когда фотографы делали снимки умирающего на их глазах человека или снимали моменты, когда вот-вот должно произойти нечто неисправимое. Такие примеры, конечно, в большей степени относятся к фоторепортажу, но сам факт того, что фотограф работает с объективно существующей реальностью, с событиями происходящими на самом деле, становится важным для понимания соотношения объективного и субъективного в фотографии. В своей работе «Природа фильма. Реабилитация физической реальности» З. Кракауэр приводит мнение Марселя Пруста о роли фотографа в творческом процессе: «Пруст вполне логично подчёркивает эмоциональную отчуждённость фотографа как его главную добродетель.... Идеальный фотограф – это противоположность любящему слепцу. Фотограф подобен всеотражающему зеркалу; он всё равно что линза аппарата. Фотограф, в понимании Пруста, продукт полной отчуждённости» [*Кракауэр З.* Природа фильма. С. 57], - и тут же не соглашается с такой односторонней трактовкой роли художника: «Практически такого зеркала не существует. Фотоснимки не копируют натуру, а преобразуют её, перенося трёхмерные явления на плоскость, обрубая их связи с окружающим и подменяя палитру живых красок чёрной, белой и серой. Даже отчуждённый фотограф Пруста произвольно упорядочивает впечатления от объекта съёмки: восприятие других его чувств, присущие его нервной системе ощущения формы и в не меньшей мере его общие склонности подсказывают фотографу организацию материала в момент, когда он видит перед собой натуру. И эта подсознательная деятельность неизбежно обуславливает характер снимков» [Там же].

Фотограф так же никогда не может отстраниться от объекта своего изображения. Он необходимо должен присутствовать где-то рядом, непосредственно наблюдать за ним. Однако съёмка предполагает наличие интереса в происходящем и это первый этап в создании фотообраза, первое и, пожалуй, главное условие для того, чтоб запечатлеваемая реальность стала носителем художественного смысла. Фотограф во многом является открывателем скрытых от обыденного взгляда явлений и моментов: «Он владеет «Третьим Глазом», способен невидимое делать видимым и творить волшебные фотокартины Мира. Его фотопроизведения, в свою очередь,

способны обратно влиять на этот Мир, преобразуя и совершенствуя его» [Фотохудожник - кто это? // www.fotoart-school.ru]. В лице фотографа синтезированы образы человека техники и эстетики, человека, любящего точность, чёткость, и человека, подхватываемого порывом вдохновения, человек чувства и созерцания, умеющий видеть образность и гармонию в окружающем мире, обнаружить поэтичное в обыденной прозе.

Несмотря на некоторую непричастность художника к событию или объекту съёмки, интерпретация в фотографии - не безболезненный процесс для объекта съёмки. Большое внимание этому аспекту фотографии уделил представитель французского структурализма Ролан Барт. Фиксация мгновения трактуется им как *memento mori*, памятка о смерти, о смерти когда-то существовавшего мгновения, о смерти конкретного образа человека, который успел ухватить фотограф и который тут же канул в небытие. Он приводит как пример фотографию маленького мальчика и размышляет о том, что стало потом с этим мальчиком, возможно его давно нет в живых, но его фотообраз живёт, а значит жива и память о нём. Эта завораживающую способность фотографии Барт сравнивает с театральным искусством, в котором находит сходный передаточный механизм – смерть. Он говорит об изначальном отношении театра к культу мёртвых: загримированное тело одновременно маркировало его как живое и как мёртвое. В фотографии Барт обнаруживает сходство между яростным желанием «сделать живым» как мифическим отрицанием страха перед смертью и изображением в первобытном театре неподвижного, загримированного тела, за которым угадывается мертвец...» [Барт Р. *Camera lucida* // www.philos.omsk.edu]. «Умерщвляя» фотографируемый объект, создавая его копию на фотоплёнке, художник, по Барту, каждый раз работает с повторением процесса смерти мгновения. Смерть здесь становится необходимым условием художественной интерпретации. И здесь уместно снова сказать о том, что фотография, являясь точным воспроизведением, копией реально существующего объекта, создаёт иллюзию обладания этим объектом. Интерпретируя, автор «захватывает» объект, запечатлев его - становится его «обладателем». Фотоснимок какого-либо человека, предмета, места становится как бы свидетельством такого владения.

Зачастую по этой причине роль фотографа понимается в ракурсе агрессивного отношения к реальности. Концепции насилия взгляда заключаются в том, что процесс фотографии понимается как разновидность насилия, которое «реализуется тогда, когда фотограф размещает тело, располагает его внутренним и внешним движением, позой» [Там же]. Точка зрения Ролана Барта ярко демонстрирует это: «Когда я обнаруживаю себя на снимке, я убеждаюсь, что стал Все-Образом, то есть самой Смертью. Другие, Другой, лишают меня права на самого себя, они с ожесточением делают из меня объект, держат меня из милости в своём распоряжении. Занесённым в картотеку, готовым к любым, самым утончённым трюкам» [Там же].

На уровне технического процесса интерпретация проходит несколько этапов, на каждом из которых автор соизмеряет свой замысел и то, что он

получает или может получить при использовании необходимой техники и технологий.

На уровне технического процесса интерпретация проходит несколько этапов, на каждом из которых автор соизмеряет свой замысел и то, что он получает или может получить при использовании необходимой техники и технологий. Начинается это с так называемого «докадра» или «предкадра», где художник оценивает реальность, которую наблюдает, начинает интерпретировать, если она вызывает в нём резонанс. Затем идут этапы проектирования кадра в рамках видоискателя, оценки полученного негатива и возможных изменений в нём до печати, оценки напечатанных снимков и отбора тех, которые наиболее точно, по мнению автора, выражают его художественное видение. И, наконец, фотоснимок предстаёт перед зрителем, где начинается его новая жизнь, ведь появляется новые интерпретаторы, а значит и новые смыслы, суждения и понимание.

Фотограф Анри Картье-Брессон обозначил все эти стадии более обобщённо и определил этапы, на которых автор проявляет свою интерпретацию: «У нас есть две возможности отбора нужного материала из всего того бесконечного многообразия образов, которые предлагает действительность. Первая - это непосредственно сама фотосъемка, когда фотограф рамкой видоискателя и нажатием на спусковую кнопку камеры вычленяет из бесконечной реальности значимые моменты. Вторая - это послесъемочный отбор, когда фотограф должен отобрать из всего отснятого материала лучшие изображения, и проанализировать неудачные» [*Картье-Брессон А. Решающий момент* // www.photo-element.ru]. Современный петербургский фотограф и фототеоретик В. Савчук так описал этот процесс: «В начале процесса фотографирования художник ищет признаки, предметно подтверждающие эстетику его взгляда, а затем оценивает различные фрагменты, уже сделанные снимки» [*Савчук В. Философия фотографии. С. 39*].

Таким образом, мы увидели, что авторское, субъективное начало проявляется на всех стадиях фотографического процесса в фотоискусстве. Основная составляющая всякой интерпретации в фотографическом процессе – процесс отбора, акт выбора. Этот процесс скорее направлен на раскрытие особенности содержания материала, чем на абсолютно произвольную трактовку. Как отметил З. Кракауэр: «Фотографическое изображение есть продукт взаимодействия физической реальности, оставляющей свой след в виде оптического образа на плёнке, и таланта создателя картины, его способности отобрать сырой материал, придать ему форму и умело организовать» [*Кракауэр З. Природа фильма. С. 40*]. Отбор явлений действительности помогает с помощью конкретного отобразить наиболее общее, типическое, через отдельно данный предмет показать идею художника, его миропонимание. Подчёркивание одних сторон объекта по отношению к другим показывает наиболее значимое для художника в изображении действительности, с помощью которого он проявляет свою творческую волю. С помощью различных выразительных средств художник раскрывает эту особенность

окружающей действительности: когда фотограф намерен раскрыть содержание снимаемой натуры, то он выбирает основную тему, границы снимка, объектив, глубину изображения. Таким образом, фотограф производит творческий отбор. Тональное, световое решение снимка, композиционное простраивание, ракурс, глубина резкости и многие другие технические возможности фотографии выступают средствами для наиболее выразительного решения сюжета снимка, воплощения своего творческого впечатления. Моделирование интерпретирует жизненный опыт средствами организованной формы. Цель моделирования в фотоискусстве – поиск и синтез новых смыслов. Моделирование реальности позволяет предвидеть насколько это возможно заранее результат развития ситуации на основании интуитивно применяемых художником приёмов и средств творческого самовыражения.

Жизненное наблюдение и заинтересованность фотографа становятся основой для интерпретации и воссоздания явлений действительности в художественных образах – сознание художественной реальности.

Оформляя и интерпретируя действительную реальность в своих снимках, художник наделяет её смыслом, значениями. Смысл, вложенный автором в своё произведение, содержание этого произведения, есть результат действия активного творческого начала, художественного сознания. Выбрав тот или иной объект для съёмки, выхватив определённый миг в бесконечном потоке мгновений, фотограф показывает ценность изображаемого им, акцентирует внимание зрителя именно на этом конкретном явлении. Таким образом, художник и его творчество выступает как процесс насыщения изображаемого мира значениями, ценностным содержанием, что подтверждают рассуждения русского семиолога М.Ю. Лотмана: «Искусство не просто отображает мир с мертвенной автоматичностью зеркала – превращая образы мира в знаки, оно насыщает мир значениями» [*Лотман М.Ю. Статьи по семиотике искусства* // www.lotmania.ru].

Думаю, в дополнение к рассуждениям о содержании процесса интерпретации в фотосъёмке нельзя обойти вниманием один его важный элемент, который делает искусство фотографии действительно уникальным в отношении репрезентации реальности видом искусства. Я имею в виду, элемент случайности. Этот компонент фототворчества сложно вычленим как таковой, но его действие очень часто обнаруживается при непосредственном процессе фотографирования и, особенно зачастую, при просмотре результатов съёмки. Случайное может сильно повлиять на фотопроект не только когда фотограф не имеет конкретного творческого замысла, но даже и тогда когда композиция и вся визуальная структура будущего снимка заранее полностью моделируется художником в его представлении. Наиболее явное проявление случайного наблюдается, конечно, в фоторепортаже и в моментальной фотографии. Там, конечный результат почти полностью определяется случайным совпадением тех или иных условий и, зачастую, фотограф так же случайно успевает запечатлеть это мгновение. Картье-Брессон, как один из самых известных мастеров моментальной фотографии и фоторепортажа, считал

работу фотографа некой постоянной игрой с реальностью, игрой со случайными, порой неожиданными событиями. Фотограф должен научиться «сотрудничать» с быстро изменяющимся и непредсказуемым течением событий. Главная проблема здесь для фотографа, успеть запечатлеть то, что покажется ему наиболее значимым: «У писателя есть время для размышления над словом, над его звучанием, над его связями с другими словами и фразами в тексте. Он может сколько угодно размышлять над вопросами формы, перед тем как слова лягут на бумагу. У писателя есть время, когда мозг проанализирует всевозможные варианты и выберет самый лучший. У фоторепортера такого времени нет. Для нас то, что исчезает, то исчезает навсегда. Отсюда наша тревога о том, чтобы успеть, и не упустить главное, отсюда же специфика нашей профессии» [*Картье-Брессон А. Решающий момент* // www.photo-element.ru].

В заключение можно отметить, что фотография являет собой уникальный вид искусства, где интерпретация протекает как непосредственная работа автора с текстом (реальностью), где стираются грани между реально существующим и вымышленным, где зритель получает как текст, казалось бы, знакомые предметы, но уже совсем другую реальность, которая существовала до того, как автор начал «истолковывать» её.